

## ΠΡΟΚΟΠΙΟΣ ΟΡΦΑΝΟΣ

### Από την Ανθρωπολογία στην Πρωτοπορία και τον ιταλικό Φουτουρισμό: τελετουργία, επιτέλεση και κοινωνική ένταξη

*Είναι περίεργο το πόσο λίγο μετράει το 'θέλω' του καλλιτέχνη. Είναι εκνευριστικό: έχουμε πάντα δίπλα μας έναν ερασιτέχνη που μας επαναλαμβάνει: 'αυτό δεν μου αρέσει'. Ή: 'δεν θα έπρεπε να είναι έτσι αυτό'. Κρεμιέται απ' τα πινέλα μας και αυτά γίνονται βαριά, βαριά... Δεν ξέρει τίποτε από τέχνη, κι όμως, είναι πάντα εκεί. Είχε απόλυτο δίκιο εκείνος που έλεγε: 'Εγώ, είναι πάντα κάποιος άλλος'.<sup>1</sup>*

#### Εισαγωγή

Τα τελετουργικά παίζουν σημαντικό ρόλο στην ένταξη των νέων ατόμων στην κοινωνία και τον πολιτισμό. Στην Ανθρωπολογία και την Κοινωνιολογία θα βρούμε ποικίλα σχήματα τέτοιων πρακτικών μέσω των οποίων συντελείται η κοινωνική ενσωμάτωση.<sup>2</sup> Με βάση τη θεώρηση του Émile Durkheim, τα τελετουργικά μπορούν να ιδωθούν ως δράση και ως επιτέλεση.<sup>3</sup> Άρα, έχουν μια διάσταση επιτελεστική μέσα στην κοινωνία.

Χρήση τέτοιων σχημάτων και πέρασμα ανάμεσα στις κοινωνικές επιστήμες και τις τέχνες, θα βρούμε και στην προσέγγιση της τέχνης, ιδιαίτερα της performance art και του θεάτρου.<sup>4</sup> Χαρακτηριστική περίπτωση με γόνιμες ανταλλαγές είναι αυτή των Victor Turner και Richard Schechner.<sup>5</sup> Ένας όρος που χρησιμοποιούν οι Turner και Schechner είναι αυτός του *κοινωνικού δράματος*. Η έννοια αυτή μπορεί να έχει εφαρμογή τόσο στην ανάλυση κοινωνικοπολιτικών καταστάσεων όσο και στην

<sup>1</sup> Pablo Picasso, *Σκέψεις για την τέχνη*, μτφ. Αλεξάνδρα Δημητριάδη και Γεράσιμος Ιωαννίδης, Printa, Αθήνα 2002, σ. 135.

<sup>2</sup> Όπως μας έδειξε ο Φρόντ, αυτή η ενσωμάτωση μπορεί να είναι ιδιαίτερα σύνθετη, να συνδέεται με την εμμονή και επομένως να έχει μια εσωτερική διάσταση για το άτομο. Η ερμηνεία του για το τελετουργικό συνδέεται με την εμμονή που προσπαθεί να εξευμενίσει απωθημένες και απαγορευμένες επιθυμίες, με την προσπάθεια να επιλύσει εσωτερικές ψυχικές συγκρούσεις που προκαλούν αυτές οι επιθυμίες. Catherine Bell, *Ritual, Perspectives and Dimensions*, Oxford University Press, Οξφόρδη και Νέα Υόρκη 1997, σ. 14.

<sup>3</sup> Richard Schechner, *Performance Studies*, Routledge, Νέα Υόρκη και Λονδίνο, 2006, σ. 57.

<sup>4</sup> Richard Schechner, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1985, σ. 20-21.

<sup>5</sup> Marvin Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, Routledge, Νέα Υόρκη και Λονδίνο 1999, σ. 21. Ο Schechner συνέχισε να επικοινωνεί με τις κοινωνικές επιστήμες, όπως για παράδειγμα συμβαίνει με την αναφορά στον όρο *strip of behaviour*, τον οποίο χρησιμοποιεί ο Goffman για να προσεγγίσει κάθε αυθαίρετο κομμάτι από το ρεύμα της δραστηριότητας που βρίσκεται σε εξέλιξη. Η δραστηριότητα αυτή μπορεί να αφορά αλληλουχίες συμβάντων, πραγματικών ή εικονικών, τα οποία γίνονται αντιληπτά από τα άτομα που εμπλέκονται υποκειμενικά και διατηρούν ένα ενδιαφέρον για τα συμβάντα αυτά. Erving Goffman, *Frame Analysis*, Northeastern University Press, Boston 1974, σ. 10.

Ο Schechner κάνει ένα βήμα παραπέρα όσον αφορά τη επιτέλεση, συνεχίζοντας να προσεγγίζει τον όρο μέσα από τις κοινωνικές επιστήμες, και αναφέρεται στον όρο *επαναφερόμενη συμπεριφορά* (*restored behaviour*). Ο όρος αυτός χρησιμοποιείται σε όλα τα είδη της επιτέλεσης από τον σαμανισμό, την έκσταση, το τελετουργικό, τον χορό, το θέατρο, το κοινωνικό δράμα, την ψυχανάλυση, το ψυχόδραμα, την ανταλλαγή. Schechner, *Between Theater and Anthropology*, σ. 35. Για τη μετάφραση του όρου *restored behavior*, βλ. Γιώργος Πεφάνης, «Οι σκηνές της θεωρίας», *Παράβασις: επιστημονικό περιοδικό Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών*, τμ. 7 (2006), σ. 202.

προσέγγιση έργων τέχνης.<sup>6</sup> Μάλιστα, ο Richard Schechner φτάνει στο σημείο να προσδιορίσει επτά σημεία στα οποία συμπίπτουν η θεωρία της Επιτέλεσης και οι κοινωνικές επιστήμες: 1) επιτέλεση στην καθημερινή ζωή, 2) η δομή στα αθλήματα, τα τελετουργικά, το παιχνίδι και τις δημόσιες πολιτικές συμπεριφορές, 3) η ανάλυση ποικίλων μορφών της επικοινωνίας, 4) συνδέσεις ανάμεσα στην ανθρώπινη συμπεριφορά και τη συμπεριφορά των ζώων, 5) πλευρές της ψυχοθεραπείας, 6) εθνογραφία και προϊστορία, 7) συγκρότηση ενοποιημένων θεωριών για την επιτέλεση.<sup>7</sup>

Παρακάτω θα προσεγγίσουμε τη δραστηριότητα που επιτελείται από τον ιταλικό Φουτουρισμό με αναφορά σε σχήματα που χρησιμοποιούνται στην Κοινωνική Ανθρωπολογία και την Κοινωνιολογία. Η εξέταση του κινήματος σε διαφορετικές φάσεις δραστηριότητας, είναι κάτι που ήδη έχει αποτυπωθεί. Διαφορετικά χαρακτηριστικά ανά δεκαετία, δίνουν στον ιταλικό Φουτουρισμό οι Günter Berghaus και Giovanni Lista.<sup>8</sup> Στις ενότητες που ακολουθούν θα επιχειρήσουμε να δώσουμε στις φάσεις αυτές ένα περιεχόμενο που να εμπλουτίζεται από τη θεωρία της Επιτέλεσης και τις κοινωνικές επιστήμες.

Σκοπός της προσέγγισης αυτής είναι η διερεύνηση των ποικίλων δράσεων του κινήματος, υπό το πρίσμα των φάσεων. Η παρούσα εργασία δεν στοχεύει στην εξέταση της τέχνης μέσα από την πλήρη εφαρμογή σχημάτων που προέρχονται από τις κοινωνικές επιστήμες. Αρχικά γίνεται αναφορά στα τελετουργικά σε διακριτές φάσεις, όπως προσεγγίζονται στις κοινωνικές επιστήμες. Στη συνέχεια, εξετάζεται σε ποιο βαθμό τέτοια σχήματα φωτίζουν δράσεις, έργα και κείμενα των Ιταλών φουτουριστών σε καλλιτεχνικό και πολιτικό επίπεδο. Η δραστηριότητα των φουτουριστών επισκιάστηκε από τον Φασισμό και η προσέγγιση των φάσεων στοχεύει στην ανάδειξη των ιδιαιτεροτήτων του Φουτουρισμού που τον φέρνουν κοντά με τον Φασισμό, αλλά μακριά από την ταύτιση με το φασιστικό καθεστώς.

### ***Τελετουργικά σε φάσεις: η περίπτωση του van Gennep***

Το σημαντικό έργο του Arnold van Gennep, *Τελετουργίες διάβασης (Rites de passage, 1908)* θα δώσει τη δυνατότητα της ταξινόμησης και επομένως της κατανόησης των τελετουργικών.<sup>9</sup> Όπως αναφέρει ο συγγραφέας, σε 'ημιπολιτισμένες κοινωνίες' (*semicivilized societies*) οι τομείς της κοινωνικής ζωής είναι πολύ προσεκτικά διαχωρισμένοι. Το πέρασμα από μια κοινωνική κατάσταση σε μία άλλη, περιλαμβάνει

<sup>6</sup> Richard Schechner, *Performance Theory*, Routledge, Νέα Υόρκη και Λονδίνο 1988, σ. 187-193.

<sup>7</sup> Richard Schechner, «Performance and the Social Sciences», *The Drama Review*, τμ. 17 (1973), σ. 5.

<sup>8</sup> Günter Berghaus, *Italian Futurist Theatre 1909-1944*, Clarendon Press, Οξφόρδη 2004· Giovanni Lista, *Futurism*, μτφ. Charles Lynn Clark, Universe Books, Νέα Υόρκη 1986.

<sup>9</sup> Schechner, *Performance Theory*, σ. 96.

τυπικές διαδικασίες και τελετουργικά που είναι σε παράλληλη σύνδεση με τελετουργικά χωρικού περάσματος.<sup>10</sup>

Στο έργο του van Gennep τα τελετουργικά δεν αντιμετωπίζονται ως κοινωνικές αναπαραστάσεις, αλλά ως διαδικασίες που συγκροτούν τις κοινωνίες. Επομένως, οι τελετουργίες δεν λειτουργούν συμβολικά αλλά επιτελεστικά. Οι διαβατήριες τελετουργίες συνδέονται με τις δομές της κοινωνίας. Είναι τελετουργίες που συνενώνουν περιπτώσεις μετασχηματισμού και η απουσία τους θα είχε ως αποτέλεσμα την απειλή της κοινωνικής δομής από τα ξεσπάσματα του ιερού.<sup>11</sup> Κατά τον van Gennep το τελετουργικό μπορεί να έχει θεατρική δυναμική και έτσι η δραστηριότητα αυτή μπορεί να χωριστεί σε διακριτές φάσεις, από τη στιγμή που και η ζωή είναι μια διαδοχή περάσματος από το ένα στάδιο σε ένα άλλο.<sup>12</sup>

Ο van Gennep διακρίνει τις διαβατήριες τελετουργίες σε τρεις φάσεις: 1) σε αυτές που αφορούν τον αποχωρισμό από τον προηγούμενο κόσμο – *τελετουργίες αποχωρισμού* (*rites of separation*), 2) στις *μεθοριακές τελετουργίες* (*liminal rites/threshold*) και 3) στις *τελετουργίες ενδυνάμωσης* (*ceremonies of incorporation*).<sup>13</sup> Με αυτή τη διαδικασία και τις συγκεκριμένες φάσεις, ένας άνθρωπος ή μια ολόκληρη κοινωνία μπορούν να περάσουν από μια παλιά κατάσταση σε μία νέα. Έτσι, κατά τον αποχωρισμό έχουμε τον διαχωρισμό από το παλιό, τον συμβολικό θάνατο, τον εξαγνισμό από τον παλιό εαυτό και την εγκατάλειψη παλιών συνηθειών. Στη συνέχεια, έχουμε τις μεθοριακές τελετουργίες σε απομόνωση από την υπόλοιπη κοινωνία, ως μια περίοδο εκπαίδευσης και δοκιμασίας σε μια κατάσταση που χαρακτηρίζεται από αμφισημία. Τέλος, συναντάμε τη φάση της ενδυνάμωσης, με την ενσωμάτωση στη νέα κατάσταση.

Η διάρκεια των σταδίων δεν είναι ίδια τόσο για τους ξένους όσο και για τους γηγενείς ανθρώπους που περνούν από αυτές τις διεργασίες. Επίσης, η πολυπλοκότητα των σταδίων μπορεί να ποικίλει. Η φυσική επαφή περιλαμβάνεται σε αυτά τα τελετουργικά, όπως και η ανταλλαγή δώρων, η κατανάλωση φαγητού ή ποτού, το κάπνισμα μιας πίπας, η θυσία ζώων και άλλες δράσεις στις οποίες αναφέρεται ο van Gennep.<sup>14</sup>

Σε 'ημιπολιτισμένες κοινωνίες' οι ειδικές δράσεις εκτυλίσσονται σε τελετουργίες, έτσι ώστε κάθε αλλαγή στη ζωή του ατόμου να περιλαμβάνει δράσεις και

<sup>10</sup> Arnold van Gennep, *The Rites of Passage*, μτφ. Monika B. Vizedom και Gabrielle L. Caffee, Routledge και Kegan Paul, Λονδίνο 1965, σ. 26.

<sup>11</sup> Joy Crosby, «Liminality and the Sacred: Discipline Building and Speaking with the Other», *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, τμ. 5, τχ. 1 (2009), σ. 8.

<sup>12</sup> Schechner, *Performance Studies*, σ. 58.

<sup>13</sup> Van Gennep, *The Rites of Passage*, σ. 28.

<sup>14</sup> Στο ίδιο.

αντιδράσεις ανάμεσα στο ιερό και το βέβηλο. Οι μεταβάσεις, από τη μία ομάδα στην άλλη και από τη μία κοινωνική κατάσταση στην άλλη, συμβαίνουν μέσα από διαδοχικά στάδια με όμοιους σκοπούς και αφετηρίες, από τη γέννηση, την εφηβεία, το γάμο, την τεκνογονία, το πέρασμα σε μια άλλη τάξη, την επαγγελματική εξειδίκευση και τον θάνατο.<sup>15</sup>

Στο επίπεδο της προσέγγισης των τελετουργιών σε φάσεις, θα μπορούσαμε να δούμε την υποδοχή του ξένου σε τοπικές κοινωνίες. Οι πολλαπλές μορφές των δράσεων ακολουθούν ένα παρόμοιο υπόδειγμα. Οι δράσεις που ακολουθούν την άφιξη των ξένων τείνουν να ενισχύουν την τοπική κοινωνική συνοχή.<sup>16</sup> Επιπροσθέτως, οι ξένοι δεν εισέρχονται από την αρχή στον χώρο της κοινότητας, όχι πριν δείξουν τις προθέσεις τους. Έτσι, το προκαταρκτικό στάδιο ακολουθείται από μια μεταβατική περίοδο που μπορεί να περιλαμβάνει ανταλλαγές. Στο τέλος έχουμε τις τελετές λήξης με τα τελετουργικά ενσωμάτωσης, όπως για παράδειγμα μία επίσημη είσοδος, ένα κοινό γεύμα, μια ανταλλαγή χειραψίας.<sup>17</sup>

### **Η οπτική του Victor Turner και το κοινωνικό δράμα**

Ο Victor Turner αναπτύσσει περαιτέρω το μοντέλο του van Gennep. Η θεωρία του Turner για τα τελετουργικά και την κοινωνία συναντάται σε ένα εμβρυακό στάδιο στο κλασικό έργο του γάλλου κοινωνιολόγου Émile Durkheim, *Les formes elementaires de la vie religieuse* (Οι στοιχειώδεις μορφές της θρησκευτικής ζωής, 1912).<sup>18</sup>

Αρχικά, στη μελέτη του Turner με τίτλο *Schism and Continuity*, γίνεται αναφορά στον όρο *κοινωνικό δράμα* (*social drama*). Με βάση τον όρο προσεγγίζονται οι εκδηλώσεις του πολιτισμού και δίνεται έμφαση στην οργανωτική δομή του μοντέλου του *κοινωνικού δράματος*.<sup>19</sup> Τη σύνδεση ανάμεσα στις τελετουργίες και την αισθητική θα βρούμε και πριν την ανάλυση του Turner. Όπως σημειώνει ο Émile Durkheim, η παρουσίαση των τελετουργικών παραστάσεων (*ritual performances*) μας βοηθά στην κατανόηση της φύσης της λατρείας και φανερώνει ένα σημαντικό στοιχείο της θρησκείας, δηλαδή την ψυχαγωγική και αισθητική της πλευρά.<sup>20</sup>

Η προσέγγιση του Victor Turner σε σχέση με τα τελετουργικά, επηρεάζεται από αυτή του van Gennep. Ο Turner δεν δίνει έμφαση στη διάκριση της επιτέλεσης από την

<sup>15</sup> Στο ίδιο, σ. 3.

<sup>16</sup> Στο ίδιο, σ. 27.

<sup>17</sup> Στο ίδιο, σ. 28.

<sup>18</sup> Tim Olaveson, «Collective Effervescence and Communitas: Processual Models of Ritual and Society in Emile Durkheim and Victor Turner», *Dialectical Anthropology*, τμ. 26, τχ. 2 (2001), σ. 89.

<sup>19</sup> Carlson, *Performance*, σ. 20.

<sup>20</sup> Emile Durkheim, *The Elementary Forms of Religious Life*, μτφ. Karen E. Fields, The Free Press, Νέα Υόρκη 1995, σ. 383.

καθημερινή ζωή, αλλά στη λειτουργία της ενδιάμεσα, μέσα σε μια μετάβαση, ανάμεσα σε δύο στάδια μιας συμβατικής πολιτισμικής δραστηριότητας.<sup>21</sup> Κατά τον Turner οι επιτελέσεις του τελετουργικού (*performances of ritual*) μπορούν να ιδωθούν ως διακριτές φάσεις στην κοινωνική διαδικασία, όπου κοινωνικές ομάδες συντονίζονται με εσωτερικές αλλαγές και προσαρμόζονται στο περιβάλλον.<sup>22</sup>

Εκτός από την προσαρμογή υπάρχει και το πέρασμα μέσα από διαβατήριες τελετουργίες και σε αυτό το σημείο ο Turner αναφέρεται στην ανάλυση του van Gennep που προσεγγίζει τις τρεις φάσεις. Κατά τον Turner το πέρασμα από τη μία κοινωνική θέση (*social status*) σε μία άλλη, συνοδεύεται με ένα πέρασμα στον χώρο, δηλαδή μια γεωγραφική κίνηση από το ένα μέρος στο άλλο.<sup>23</sup> Το πέρασμα αναφέρεται και στη φάση της *μεθοριακότητας* που είδαμε παραπάνω στον van Gennep. Τα χαρακτηριστικά των ανθρώπων που βρίσκονται στο *όριο* (*threshold*) είναι αμφίσημα, από τη στιγμή που αυτή η κατάσταση ξεγλιστρά από το δίκτυο των ταξινομήσεων που τοποθετούνται στον πολιτιστικό χώρο.<sup>24</sup>

Η αναφορά στο κοινωνικό δράμα (*social drama*), μπορεί να έχει να κάνει τόσο με μικρές κοινωνίες όσο και με ολόκληρα κράτη-έθνη. Οι φάσεις που εκτυλίσσονται τα τελετουργικά του κοινωνικού δράματος είναι τέσσερις:<sup>25</sup>

- Πρώτα, ένα κοινωνικό δράμα εκδηλώνεται ως μία *ρήξη* (*breach*) με ένα κανονιστικό πλαίσιο. Αυτή η ρήξη μπορεί να συμβεί σκόπιμα, ακόμη και με ακρίβεια, ή μπορεί να αναδυθεί από μια σκηνή με έντονα συναισθήματα.

- Στη συνέχεια, ακολουθεί η *κρίση* (*crisis*), η οποία αφορά την ανοικτή διαμάχη, και έτσι οι καλυμμένοι ανταγωνισμοί αποκαλύπτονται. Πρόκειται για μια σημαντική συγκυρία ή ένα κρίσιμο σημείο στις σχέσεις σημαντικών συστατικών του κοινωνικού πεδίου, όπου η φαινομενική ηρεμία γίνεται ανοικτή σύγκρουση.

- Στην τρίτη φάση γίνεται μια προσπάθεια να περιοριστεί η επέκταση της ρήξης μέσα από *επανορθωτικούς μηχανισμούς* (*redressive mechanisms*) οι οποίοι μπορεί να είναι τυπικοί ή άτυποι. Οι μηχανισμοί ποικίλουν, από μια προσωπική συμβουλή και μια άτυπη διαιτησία έως ένα νομικό μηχανισμό.

- Η τέταρτη φάση της διαδικασίας περιλαμβάνει είτε την *επανένταξη* (*reintegration*) της κοινωνικής ομάδας είτε την κοινωνική αναγνώριση της *ανεπανόρθωτης ρήξης* (*irreparable breach*).

<sup>21</sup> Carlson, *Performance*, σ. 20.

<sup>22</sup> Turner, *From Ritual to Theatre, the Human Seriousness of Play*, PAJ Publications, Νέα Υόρκη 1982, σ. 21-22.

<sup>23</sup> Στο ίδιο, σ. 25.

<sup>24</sup> Turner Victor, *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*, Cornell University Press, Ithaca και Νέα Υόρκη 1966, σ. 95.

<sup>25</sup> Turner, *From Ritual to Theatre*, 69-71.

Έτσι, έχουμε μια σαφή διαφοροποίηση στη μεσαία φάση του σχήματος του van Gennep και από τις τρεις φάσεις περνάμε στις τέσσερις στην περίπτωση του Turner. Ο Turner, δεχόμενος τη θέση ότι η επιτέλεση παραμένει μια πολιτισμικά συντηρητική δραστηριότητα στις φυλετικές και αγροτικές κοινωνίες, οδηγήθηκε σε μια άλλη ενδιαφέρουσα διάκριση ανάμεσα στη *μεταιχμιακότητα* (*liminal*) και το *μεταιχμιώδες* (*liminoid*). Η μεταιχμιακή επιτέλεση μπορεί να προκαλέσει τη συμβατική δομή ακόμη και να την αντιστρέψει, αλλά εντέλει δεν την επιβεβαιώνει και δεν την ανατρέπει.<sup>26</sup>

Τι συμβαίνει όμως στις νεωτερικές κοινωνίες; Εκεί, κατά τον Turner, μια γενική πολιτισμική επιβεβαίωση δεν συμβαίνει, αλλά έχουμε τις *μεταιχμιώδεις* (*liminoid*) δραστηριότητες που είναι πιο περιορισμένες και ατομικιστικές, αφοσιωμένες στο παιχνίδι, τα αθλήματα και την τέχνη. Και στις δύο περιπτώσεις (*μεταιχμιακότητα*/*μεταιχμιώδες*) δεν δίνεται σεβασμός στη συμβατική δομή, όμως στη δεύτερη περίπτωση η κατάσταση είναι πιο παιγνιώδης, πιο ανοιχτή στο τυχαίο και είναι πιο πιθανό να γίνει ανατρεπτική. Μια προσέγγιση που αφορά το *μεταιχμιώδες* και εξερευνά εναλλακτικές προτάσεις μέσα από την κοινωνική και πολιτισμική αντίσταση είναι βασική για τη θεωρία και πράξη της επιτέλεσης που αναζητά μια στρατηγική *κοινωνικής συμπλοκής* (*social engagement*).<sup>27</sup>

Αυτός ο διακριτός ορισμός του *μεταιχμιώδους* απομακρύνει ακόμη περισσότερο την έννοια του ιερού από τον όρο συνολικά. Το ιερό παραμένει χρήσιμο ως ένα λεπτό φύλλο για να διακρίνει το *μεταιχμιακό στοιχείο του τελετουργικού* (*ritual liminality*) από το *μεταιχμιώδες της βιομηχανικής εποχής* (*industrial liminoid*).<sup>28</sup>

### ***Αναγνώσεις της Πρωτοπορίας και του ιταλικού Φουτουρισμού***

#### **Πρωτοπορία, ρήξη, πειραματισμός**

Στη συνέχεια θα περάσουμε στην προσέγγιση της δραστηριότητας του ιταλικού Φουτουρισμού, ενός κινήματος της ιστορικής Πρωτοπορίας, όπου η ένταξη ενός ατόμου σε μια κοινωνία ή μια κοινωνική ομάδα διαφέρει σημαντικά. Τα τελετουργικά στις περιπτώσεις της Κοινωνικής Ανθρωπολογίας έχουν μια σταθερότητα. Μια σταθερή δράση που εξαρτάται από τη δυνατότητα να επαναλαμβάνεται και «έτσι δυνητικά μπορεί να γίνει αντικείμενο μίμησης, υπόκρισης, παράθεσης, παιχνιδιού, εξομοίωσης, παρασιτικής ανάπτυξης».<sup>29</sup> Στην ιστορική Πρωτοπορία αυτή η σταθερότητα και η

<sup>26</sup> Carlson, *Performance*, σ. 23.

<sup>27</sup> Στο ίδιο, σ. 24.

<sup>28</sup> Crosby, «Liminality and the Sacred: Discipline Building and Speaking with the Other», σ. 12.

<sup>29</sup> Jacques Derrida, *Limited INC*, Northwestern University Press, Evanston, IL 1988, σ. 91-92.



επανάληψη δεν δίνουν την ταυτότητα της ομάδας. Η ταυτότητα στα κινήματα της Πρωτοπορίας συντίθεται μέσα από τη ρήξη.

Η ίδια η έννοια της πρωτοπορίας είναι συνυφασμένη με τη μαχητικότητα και τη ρήξη. Πρόκειται για όρο που αρχικά χρησιμοποιήθηκε κατά τον Μεσαίωνα όσον αφορά σε πολεμικές επιχειρήσεις, ενώ για να εκφράσει μια προχωρημένη θέση στην πολιτική ή τον πολιτισμό δεν χρησιμοποιήθηκε πριν τον 19ο αιώνα. Κατά τη δεκαετία του 1870, θα συναντήσουμε στη Γαλλία τη χρήση του όρου *πρωτοπορία* και εκτός του πολιτικού πλαισίου, με αναφορά σε μια μικρή ομάδα καλλιτεχνών που μεταφέρουν την κριτική των κοινωνικών μορφών στις καλλιτεχνικές μορφές.<sup>30</sup>

Σε αυτή την ενότητα δεν θα δούμε κάποιο μέρος του στρατεύματος ούτε θα αναφερθούμε στην πρωτοπορία στην πολιτική. Παρ' όλα αυτά οι φουτουριστές επιδεικνύουν αγωνιστική διάθεση και πολιτική ενεργητικότητα ιδιαίτερα στην πρώτη φάση της δραστηριότητας του κινήματος, όπως θα δούμε παρακάτω.

Όπως αναφέρει ο Richard Schechner, ο όρος *πρωτοπορία* μπορεί να αποτυπώνεται στην ιστορική Πρωτοπορία ή και στην τρέχουσα Πρωτοπορία (που υπόκειται σε αλλαγή), όπως επίσης και σε περιπτώσεις πρωτοπόρων καλλιτεχνών που ενσωματώνουν νέα μέσα και χαρακτηριστικά, σε αυτούς που πειραματίζονται με την παράδοση, καθώς και σε αυτούς που δοκιμάζουν τα όρια της διαπολιτισμικότητας.<sup>31</sup> Παράλληλα, ο ίδιος αμφισβητεί τη χρήση του όρου *πρωτοπορία* σήμερα και επισημαίνει πως η εύστοχη χρήση του αφορά μόνο την περίπτωση της ιστορικής Πρωτοπορίας ή τις δραστηριότητες που συμβαίνουν το αργότερο ως τη δεκαετία του 1970.<sup>32</sup>

Στη συνέχεια θα δούμε ότι η ρήξη που επιτελείται από τον ιταλικό Φουτουρισμό έχει να κάνει σε μεγάλο βαθμό με την πρώτη δεκαετία της καλλιτεχνικής και πολιτικής δράσης, ενώ πειραματισμούς θα συναντήσουμε και μετά το 1920.

### Το σχήμα των τελετουργιών διάβασης και η δραστηριότητα του ιταλικού Φουτουρισμού

Η Πρωτοπορία, όπως αποτυπώνεται στον ιταλικό Φουτουρισμό, διατηρεί τη ριζοσπαστικότητα, τη ρήξη, την κοινωνική κριτική, τη δράση στο περιθώριο της κοινωνίας. Με αυτή την έννοια, μπορεί να βρεθεί κοντά στα σχήματα όπου επιτελείται το πέρασμα από μία μορφή σε μία άλλη. Μια πρώτη ανάγνωση σε σχέση με το σχήμα των τελετουργιών της διάβασης θα μπορούσε να βρει τη δραστηριότητα του ιταλικού

<sup>30</sup> Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadance, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham 1987, σ. 96, 112.

<sup>31</sup> Richard Schechner, «The five avant gardes or... or none?», στο: Michael Huxley και Noel Witts (επιμ.), *The Twentieth-Century Performance Reader*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2002, σ. 342.

<sup>32</sup> Στο ίδιο, σ. 354.

Φουτουρισμού κοντά στην *απόσχιση*, τη *μεθοριακότητα* και την *ενδυνάμωση* του van Gennep. Σε αυτή την περίπτωση, οι παρεμβάσεις των φουτουριστών στο καλλιτεχνικό και το πολιτικό πεδίο μπορούν να διαβαστούν ως μια απόσχιση και σύγκρουση με την υπάρχουσα κατάσταση στην κοινωνία και τον πολιτισμό, ιδιαίτερα κατά την πρώτη δεκαετία δράσης τους. Από το ιδρυτικό μανιφέστο του κινήματος ως και την ίδρυση του Φασιστικού κόμματος το 1919, θα συναντήσουμε τη ρήξη με την προϋπάρχουσα τέχνη, με τη νοσταλγική και ρομαντική Ιταλία, με τον σοσιαλισμό όπως αυτός εκφράζεται στην ιταλική πολιτική σκηνή.

Στη συνέχεια, κατά τη δεύτερη δεκαετία, μπορεί να ακολουθεί μια δραστηριότητα στο περιθώριο της κοινωνίας, ιδιαίτερα μετά την αποχώρηση των φουτουριστών από το Φασιστικό κόμμα και την άνοδο του Φασισμού στην εξουσία. Αυτή η φάση συνοδεύεται από διαφορετικά χαρακτηριστικά στο καλλιτεχνικό πεδίο, λιγότερες συγκρούσεις, τόσο στις φουτουριστικές βραδιές και τις περιοδείες, όσο και στα κοινωνικοπολιτικά δρώμενα.

Τέλος, κατά την τρίτη και τέταρτη δεκαετία, θα μπορούσε να ειπωθεί ότι ο Φουτουρισμός βυθίζεται στο φασιστικό συγκείμενο και χάνει σταδιακά τη δημιουργική και ριζοσπαστική του πνοή. Έτσι, πραγματοποιείται η κοινωνική ένταξη του κινήματος στην ιταλική κοινωνία, στην οποία εν τω μεταξύ, έχει επικρατήσει το Φασιστικό κόμμα.<sup>33</sup> Η καλλιτεχνική παραγωγή των φουτουριστών μετασχηματίζεται, περιλαμβάνοντας νέες τέχνες και στοιχεία.

Μια πρώτη προσέγγιση του σχήματος του van Gennep έγινε παραπάνω. Έτσι, είδαμε μια εισαγωγική ανάγνωση των φάσεων σε συνάφεια με τον ιταλικό Φουτουρισμό σε ένα γενικό επίπεδο. Στη συνέχεια, θα περάσουμε σε όρους που συναντώνται στο έργο του Victor Turner. Το σχήμα του τελευταίου δίνει περισσότερες επιλογές τόσο ως προς τις φάσεις, όσο και ως προς την ένταξη/μη ένταξη στο κοινωνικό και πολιτισμικό συγκείμενο και επομένως, ως προς τις διαφοροποιήσεις που υπάρχουν στους κόλπους του κινήματος. Έτσι, θα γίνει λίγο πιο συγκεκριμένη η δραστηριότητα του κινήματος και η νοηματοδότηση των φάσεων.

#### Κοινωνικό δράμα: από τη ρήξη στην επανένταξη και την ανεπανόρθωτη ρήξη

Στον Victor Turner θα βρούμε ένα σχήμα για την ανάλυση του τελετουργικού σε τέσσερα μέρη. Η προσέγγιση αυτού του σχήματος μπορεί να φανεί πιο χρήσιμη σε σχέση με την εξέταση του κινήματος που επιχειρείται εδώ. Ας δούμε όμως πρώτα, τι

<sup>33</sup> Στην παρούσα προσέγγιση δεν εξετάζεται η δραστηριότητα του ιταλικού Φουτουρισμού ως τελετουργικό. Χρησιμοποιούνται σχήματα που εξετάζουν τα τελετουργικά για να φωτίσουν όψεις της καλλιτεχνικής και πολιτικής δραστηριότητας του κινήματος.



σήμαινε η ίδρυση του Φουτουρισμού στην Ιταλία στα τέλη της πρώτης δεκαετίας του 20ού αιώνα.

Η εμφάνιση του κινήματος στην ιταλική κοινωνία έφερε πρωτόγνωρα χαρακτηριστικά στο καλλιτεχνικό και πολιτικό πεδίο, φέρνοντας εντάσεις και βία και μετατρέποντας την κοινωνική και πολιτιστική ζωή σε αρένα. Τα δεδομένα δείχνουν ότι ο ιταλικός Φουτουρισμός εμφάνισε διαφορετικά χαρακτηριστικά σχεδόν σε κάθε δεκαετία της ζωής του, βάζοντας νέα στοιχεία στο παιχνίδι και παράλληλα σχετίστηκε με διαφορετικό τρόπο με την υπάρχουσα κουλτούρα και πολιτική.

Η εμφάνιση και η επιβίωση του κινήματος για περισσότερες από τρεις δεκαετίες μπορεί να προσεγγιστεί με βάση ένα σχήμα διαφορετικών φάσεων, ιδιαίτερα από τη στιγμή που οι αναγνώσεις των τελετουργικών μπορεί να αφορούν μεμονωμένα άτομα ή ακόμη και ομάδες ανθρώπων, όπως και μικρές κοινωνίες ή ολόκληρα έθνη.<sup>34</sup> Επομένως, η εφαρμογή του σχήματος αφορά τόσο την εξέταση ατόμων όσο και κοινωνικών ομάδων και κοινωνιών. Στη συνέχεια, θα επικεντρωθούμε στην κοινωνική ομάδα κατά κύριο λόγο.

Τα χαρακτηριστικά που φέρει το κίνημα στη συζήτηση για την τέχνη, την κοινωνία και την πολιτική ήταν έντονα. Τέτοια χαρακτηριστικά ήταν η έκπληξη και η καινοτομία, η βία και η καταστροφή, ο δυναμισμός, η ταχύτητα και η μηχανή, ο θόρυβος και η παράλληλη δράση.<sup>35</sup>

Η έκπληξη χαρακτηρίζει τις φουτουριστικές δράσεις και χαρακτηριστικό παράδειγμα είναι το φουτουριστικό Βαριετέ, όπου «οι δημιουργοί, οι ηθοποιοί και οι μηχανικοί του Βαριετέ έχουν ένα μόνο λόγο για να θριαμβεύουν: Να ανακαλύπτουν αδιάκοπα καινούριους τρόπους να καταπλήσσουν».<sup>36</sup> Κοντά στην έκπληξη θα βρούμε και την έμφαση στον αυτοσχεδιασμό έναντι της προετοιμασίας, όπως προτείνουν οι Ιταλοί φουτουριστές σε επόμενο κείμενο για το *Συνθετικό θέατρο*.<sup>37</sup>

Η βία και η καταστροφή βρίσκονται στον πυρήνα της δραστηριότητας των φουτουριστών. Μάλιστα, συνδυάζεται η έντονη και βίαιη παρουσία με τον βίαιο και προτρεπτικό για καταστροφή γραπτό λόγο.<sup>38</sup> Ο Marinetti έβλεπε το κίνημα ως ένα

<sup>34</sup> Turner, *From Ritual to Theatre*, σ. 69-70.

<sup>35</sup> Σχετικά με τη σύνδεση χαρακτηριστικών όπως η ταχύτητα, ο πλαστικός δυναμισμός, η κίνηση, η μηχανή, ο αέρας με το έργο των φουτουριστών σε διαφορετικές περιόδους, βλ. Lista, *Futurism*. Για μια σύνοψη των χαρακτηριστικών με έμφαση σε κείμενα και καλλιτεχνικές δράσεις, βλ. Προκόπιος Ορφανός, «Καλλιτεχνικές πρωτοπορίες: κοινωνικές και φιλοσοφικές διαστάσεις», διδ. διατριβή, ΕΚΠΑ 2014, σ. 48-57.

<sup>36</sup> Φίλιππο Τομάσο Μαρινέτι, *Μανιφέστα του Φουτουρισμού*, μτφ. Βασίλης Μωυσίδης, Αιγόκερως, Αθήνα 1987, σ. 98.

<sup>37</sup> Filippo Marinetti, Emilio Settimelli και Bruno Corra, «Le Théâtre futuriste synthétique (1915)», στο: Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents, L'age d' homme*, Λωζάνη 1973, σ. 258.

<sup>38</sup> Ορφανός, «Καλλιτεχνικές πρωτοπορίες: κοινωνικές και φιλοσοφικές διαστάσεις», σ. 51.

βίαιο σοκ που θα έβαζε φωτιά στην αποχαυνωμένη πολιτιστική ζωή της Ιταλίας.<sup>39</sup> Κυρίαρχη μορφή του κινήματος σε όλες τις φάσεις της εξέλιξής του, αναφέρεται στο θέατρο ως έναν τρόπο να εισαχθεί η γροθιά στην καλλιτεχνική μάχη και να ενεργοποιηθεί το ζώδες στοιχείο στην τέχνη.<sup>40</sup> Για να δώσουμε τον λόγο στον ίδιο:

9. Θέλουμε να δοξάσουμε τον πόλεμο –μοναδική υγεία του κόσμου– τον μιλιταρισμό, τον πατριωτισμό, την καταστροφική στάση των αναρχικών.

10. Θέλουμε να καταστρέψουμε τα μουσεία, τις βιβλιοθήκες, τις κάθε είδους ακαδημίες.<sup>41</sup>

Η χρήση του μανιφέστου από το κίνημα στόχευε στην πρόκληση αναταραχής και πολεμικής και μάλιστα ήταν ιδανικό για αυτό τον σκοπό από τη στιγμή που μπορούσε να αναπαραχθεί σε πολλά αντίτυπα, να διανεμηθεί σε ευρύ κοινό, να αποσταλεί σε άλλες χώρες<sup>42</sup> και να συμβάλει στο ξέσπασμα εντάσεων. Η φουτουριστική τέχνη ενσωματώνει τα στοιχεία της ταχύτητας και του δυναμισμού, ως χαρακτηριστικά της μοντέρνας ζωής στην πόλη.

Οι πειραματισμοί του Marinetti περιλαμβάνουν δυναμισμό και πολυφωνική ενορχήστρωση, καθώς και την απόρριψη μιας τέχνης παραδοσιακής με απαρχαιωμένο αντικείμενο. Ο δυναμισμός αποτυπώνεται και στο *Μανιφέστο της Φουτουριστικής Ζωγραφικής* (1910) με «μια σειρά από σύντομες λεκτικές επεξηγήσεις».<sup>43</sup>

Επιπλέον, οι φουτουριστές επιδιώκουν τη μετατροπή του λυρισμού σε μια άμεση αντανάκλαση ενός κόσμου που κυριεύεται από την τεχνολογία και την ταχύτητα.<sup>44</sup> Έτσι, η ταχύτητα, η μηχανή και ο ίλιγγος βρίσκονται ως κεντρικά θέματα της τοποθέτησης των φουτουριστών απέναντι στον χρόνο.<sup>45</sup> Ήδη από το 1909, η λατρεία της μηχανής θα αποτυπωθεί στη νουβέλα του Marinetti, *Μαφάρκα, ο Φουτουριστής*, που αναφέρεται στη γέννηση ενός μηχανικού, φτερωτού υπερανθρώπου.<sup>46</sup>

Ο θόρυβος και ο συγχρονισμός βρίσκονται και αυτά στον πυρήνα της φουτουριστικής τέχνης, από την πρώτη δεκαετία της δραστηριότητας του κινήματος. Όπως χαρακτηριστικά αναφέρεται, το φουτουριστικό θέατρο θα είναι τόσο δυναμικό όσο και ταυτόχρονο, με τη χρήση του αυτοσχεδιασμού και της αστραπιαίας

<sup>39</sup> Günter Berghaus, *Theatre, Performance and the Historical Avant-garde*, Palgrave Macmillan, Νέα Υόρκη 2005, σ. 94.

<sup>40</sup> Berghaus, *Italian Futurist Theatre 1909-1944*, σ. 59-60.

<sup>41</sup> Μαρινέτι, *Μανιφέστα του Φουτουρισμού*, σ. 33.

<sup>42</sup> Καρολάν Τίσνταλ και Άντζελο Μποτσόλα, *Φουτουρισμός*, μτφ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Υποδομή, Αθήνα, 1984, σ. 17.

<sup>43</sup> Στο ίδιο, σ. 51. Η αφήγηση που πραγματοποιείται στο μανιφέστο ξεκινά από τις δυναμικές κινήσεις στη 'μάχη' που έδωσαν οι φουτουριστές στο Θέατρο Chiarella στο Τορίνο τον Μάρτιο 1910· βλ. σχετικά στο Boccioni, Carra, Russolo, Balla και Severini, «Manifeste des Peintres Futuristes», στο: Lista, *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, σ. 163. Για τους φουτουριστές οι τέχνες τροφοδοτούν η μία την άλλη κι έτσι, η επιτέλεση βρίσκεται σε επικοινωνία με τις πλαστικές τέχνες.

<sup>44</sup> Lista, *Futurism*, σ. 12.

<sup>45</sup> Πέπη Ρηγοπούλου, *Το Σώμα, ικεσία και απειλή*, Πλέθρον, Αθήνα 2003, σ. 264.

<sup>46</sup> Lista, *Futurism*, σ. 13.

διαίσθησης.<sup>47</sup> Παράλληλα, στη ζωγραφική θα βρούμε προσπάθειες αλληλοδιείσδυσης των επιπέδων και της ταυτόχρονης κίνησης στον ιδιωτικό και τον δημόσιο χώρο, όπως συμβαίνει στον πίνακα του Boccioni «Ο Δρόμος μπαίνει στο Σπίτι» (1911).<sup>48</sup>

Όπως αναφέρει ο Luigi Russolo στην *Τέχνη των θορύβων* (1913), οι φουτουριστές απολαμβάνουν πολύ περισσότερο από τον Μπετόβεν και τον Βάγκνερ, τον ιδεατό συνδυασμό των θορύβων, των τραμ, των εκρήξεων των αυτοκινήτων, των κινητήρων, των βαγονιών και των όχλων που φωνάζουν.<sup>49</sup> Με την ενσωμάτωση των παραπάνω χαρακτηριστικών ήδη από την πρώτη δεκαετία της δημιουργίας του κινήματος, εισάγεται η βίαιη και δυναμική δραστηριότητά του στην κοινωνία, τον πολιτισμό και την πολιτική της Ιταλίας.

Οι φουτουριστές βλέπουν την τέχνη του παρελθόντος και την παραδοσιακή κοινωνία να αντιπροσωπεύουν τη ρομαντική ομορφιά, την ακινησία, την παθητικότητα, τη νοσταλγία για ένα μεγαλειώδες παρελθόν, τη διάκριση τέχνης και ζωής. Σε πλήρη αντιδιαστολή με τα παραπάνω διατυπώνεται το φουτουριστικό μήνυμα. Ο ιταλικός Φουτουρισμός κατασκευάζει και δρα απέναντι στο σώμα-τόπο του ρομαντισμού.<sup>50</sup> Η ιταλική κοινωνία του παρόντος που νοσταλγεί το παρελθόν βρίσκεται στο στόχαστρο.

Έτσι, υπό μία έννοια ο Φουτουρισμός της πρώτης δεκαετίας συναντά τον *αποχωρισμό* του van Gennep και τη *ρήξη* του Turner, μέσα από τη δραστηριότητά του που εκτείνεται σε πεδία της τέχνης, της κοινωνίας και της πολιτικής, σε αντίθεση με τις υπάρχουσες συνθήκες που επικρατούν στην Ιταλία.

Η ρήξη του κινήματος εκφράζεται μέσα από τη δραστηριότητά του που χαρακτηρίζεται από βία, έκπληξη, δυναμισμό, ταχύτητα, θόρυβο, παράλληλη δράση. Ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα που ενσωματώνει αυτά τα χαρακτηριστικά είναι οι *φουτουριστικές βραδιές*, κατά τη διάρκεια των οποίων μπορούσαν να συνδυάζονται η απαγγελία ποίησης, μικρά θεατρικά έργα, μουσική, παρουσίαση μανιφέστων. Με τις *βραδιές* το κίνημα εκδήλωνε τη ρήξη με τη συμβατικότητα της θεατρικής κουλτούρας και την ίδια στιγμή προσέγγιζε το κοινό μέσα από δυναμικό θέαμα που χαρακτηριζόταν από συγκρούσεις, απλώνοντας την προπαγάνδα στην κοινωνία. Με αυτόν τον τρόπο ενεργοποιείται ένα όπλο στην πολιτική και καλλιτεχνική διαμάχη για την αναζωογόνηση της κοινωνικής ζωής.<sup>51</sup>

Χαρακτηριστικό παράδειγμα συγκρουσιακής δράσης ήταν η φουτουριστική βραδιά στη Φλωρεντία (Δεκέμβριος 1913) που έμεινε στην ιστορία ως η *μάχη της*

<sup>47</sup> Marinetti, Settimelli και Corra, «Le Théâtre futuriste synthétique (1915)», σ. 258.

<sup>48</sup> Τίσνταλ και Μποτσόλα, *Φουτουρισμός*, σ. 63-64.

<sup>49</sup> Ρούσολο Λουίτζι, «Η τέχνη των Θορύβων (1913)», μτφ. Κ. Σπηλιώτης, *Alloglotta*, τχ. 1 (2009), σ. 19.

<sup>50</sup> Anne Bowler, «Politics as Art: Italian Futurism and Fascism», *Theory and Society*, τμ. 20, τχ. 6 (Δεκ. 1991), σ. 771-772.

<sup>51</sup> Berghaus, *Italian Futurist Theatre 1909-1944*, σ. 140-141 και 134-135.

Φλωρεντίας, λόγω των εντάσεων και των ακραίων αντιδράσεων του κοινού το οποίο ξεπερνούσε τους 5.000 θεατές που ήταν εφοδιασμένοι με κόρνες. Τελικά, η αστυνομία διέκοψε τη βραδιά, παρ' όλα αυτά ο Marinetti τη θεώρησε ιδεώδη δράση.<sup>52</sup>

Κατά τη διάρκεια των ετών 1919-1920 θα μπορούσαμε να προσεγγίσουμε τη φάση της κρίσης όπως αποτυπώνεται ως δεύτερο στάδιο των τελετουργικών από τον ανθρωπολόγο Victor Turner. Φουτουριστές, ανάμεσά τους και ο Filippo Tommaso Marinetti, θα υπογράψουν το ιδρυτικό κείμενο του Φασιστικού κόμματος και θα στηρίξουν την κάθοδό του στις εκλογές του 1919, όπου επικράτησαν με εμφαντικό τρόπο οι σοσιαλιστές. Στη συνέχεια ο Mussolini θα συμμαχήσει με συντηρητικά μέρη της ιταλικής κοινωνίας και με τον Πάπα. Αυτό θα έχει ως αποτέλεσμα την αποχώρηση του Marinetti από το κόμμα και την αποχή του από τη μετέπειτα κατάληψη της εξουσίας με την 'Πορεία προς τη Ρώμη' (Marcia su Roma) από τους μελανοχίτωνες του Μπενίτο Μουσολίνι.

Ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του 1920 το κίνημα ήταν ένα ιδιαίτερα ετερογενές μείγμα, που περιελάμβανε ποικίλες καλλιτεχνικές τάσεις. Ο Φουτουρισμός είχε εξαπλωθεί σε όλη την Ιταλία και στους κόλπους του υπήρχαν πλέον πολλοί νέοι καλλιτέχνες. Κάτι τέτοιο έκανε δύσκολη τη χάραξη κεντρικής γραμμής από τον Marinetti.<sup>53</sup> Οι παραστάσεις ήταν ένα προνομιούχο πεδίο για τους φουτουριστές τη δεκαετία του 1910, με την επιτέλεση συγκρουσιακών θεαμάτων. Οι εντάσεις δεν ήταν στόχος όμως για το κίνημα κατά τη δεύτερη δεκαετία. Επιπλέον, οι εμπνεύσεις των καλλιτεχνών δεν είχαν πάντα τα καλύτερα αποτελέσματα.

Μια τέτοια προσπάθεια από το *Θέατρο του Χρώματος* (Teatro del Colore) είχε ως αποτέλεσμα ένα περίεργο μείγμα ανάμεσα σε Συμβολισμό, Φουτουρισμό και Κυβισμό. Κύριοι συνεργάτες του θιάσου ήταν οι Ricciardi και Prampolini. Ο δεύτερος ήταν σημαντικό μέλος του κινήματος, ενώ ο Ricciardi δεν ήταν μέλος του ιταλικού Φουτουρισμού, είχε αρχίσει να απομακρύνεται από τον Συμβολισμό και οι ιδέες του είχαν απήχηση στον φουτουριστικό κύκλο της Ρώμης και ιδιαίτερα στους Balla και Prampolini.<sup>54</sup> Αποτέλεσμα της προσπάθειας ήταν μια θεατρική παραγωγή που ανέβηκε στο Teatro Argentina τον Μάρτιο του 1920 με την υποστήριξη των Marinetti, Prampolini, Orazi που συντέλεσαν στην προβολή της εκδήλωσης ως φουτουριστικού πειράματος.

Την άνοιξη του 1920 πραγματοποιήθηκαν παραστάσεις που προκάλεσαν τις αντιδράσεις των θεατών, οι οποίοι διέκοπταν τα έργα που παρουσιάζονταν στο πλαίσιο του *Θεάτρου του Χρώματος*. Αυτή η αντίδραση προκλήθηκε λόγω της υποστήριξης της

<sup>52</sup> Τίσνταλ και Μποτσόλα, *Φουτουρισμός*, σ. 134.

<sup>53</sup> Berghaus, *Italian Futurist Theatre 1909-1944*, σ. 346

<sup>54</sup> Στο ίδιο, σ. 348, 351.

προσπάθειας από τους φουτουριστές. Οι συνθήκες που γινόντουσαν οι πρόβες δεν ήταν καλές και πολλές φορές η παράσταση ανέβαινε μετά από ελλιπή προετοιμασία. Αυτό έφερνε ένα απογοητευτικό αποτέλεσμα και καταδικαστικές κριτικές.<sup>55</sup>

Παράλληλα, το 1920 η αποχώρηση του Marinetti από το Φασιστικό κόμμα θα σηματοδοτήσει τη στροφή του σε καλλιτεχνικές μορφές έκφρασης και τη στήριξη του αναρχικού Enrico Malatesta.<sup>56</sup> Ο ίδιος δείχνει απογοήτευση με τους πρώην συντρόφους του στο Φασιστικό κόμμα και με τις μηχανορραφίες του Μουσολίνι. Οι φουτουριστές αντιλαμβάνονταν ότι ο Φασισμός γινόταν μια νέα πραγματικότητα στην ιταλική πολιτική σκηνή που δεν μπορούσαν ούτε να αγνοήσουν ούτε να παρακάμψουν. Επιπλέον, ο Marinetti δεν ήθελε να έχει το στίγμα του άσωτου υιού που ηττήθηκε και στη συνέχεια παρακαλά να επιστρέψει, αλλά επιθυμούσε να αντιπαρατεθεί με τον Μουσολίνι και, με την εδραίωση της θέσης του στον πολιτισμό, να κερδίσει επιρροή στις νέες πολιτικές αρχές.<sup>57</sup>

Αυτή η επιδίωξη του Marinetti δεν ήταν αποδεκτή από φασίστες γραφειοκράτες και η απομάκρυνση από τον Φασισμό είχε πρακτικές συνέπειες, αρχής γενομένης από το 1924 και τη Μπιενάλε της Βενετίας, όπου δεν εκτέθηκε ούτε ένα φουτουριστικό έργο. Αυτός ο αποκλεισμός έφερε την αντίδραση του Marinetti, ο οποίος διέκοψε την εναρκτήρια ομιλία του πρωθυπουργού, αποδοκιμάζοντας την επιτροπή κριτών και τον πρόεδρο της Μπιενάλε και κατηγορώντας τους ότι εκφράζουν αντί-ιταλικό πνεύμα.<sup>58</sup>

Έτσι, βλέπουμε να εκδηλώνεται μια προσπάθεια στους κόλπους του Φουτουρισμού για μια νέα καλλιτεχνική δραστηριότητα, η οποία συνοδεύεται από *κρίση* σε πολιτιστικό και πολιτικό επίπεδο. Ιδιαίτερα σε σχέση με την πολιτική, η σύγκρουση εκφράζεται προς το Φασιστικό κόμμα.

Μετά τα μέσα της δεκαετίας του 1920 τα πράγματα αρχίζουν να διαφοροποιούνται. Έτσι, από την *κρίση* των αρχών της δεκαετίας περνάμε στους *επανορθωτικούς μηχανισμούς*, όπου η ίδια η δραστηριότητα των φουτουριστών δεν έχει ως στόχο τη διάκριση ανάμεσα στην παλιά και νέα κοινωνία, ούτε την ίδια πολεμική απέναντι στο νοσταλγικό και ρομαντικό παρελθόν. Άλλωστε, από το 1922 και μετά, το φουτουριστικό κίνημα αποπολιτικοποιείται.<sup>59</sup>

Η πιο χαλαρή γραμμή του Φουτουρισμού τη δεκαετία 1920, επιβεβαιώνεται και από τον Marinetti, ο οποίος δεν χαράσσει αυστηρά όρια ως προς τις αρχές του κινήματος, αλλά ενδιαφέρεται να εντάξει σ' αυτό καλλιτεχνικές καινοτομίες.<sup>60</sup> Μετά το

<sup>55</sup> Στο ίδιο, σ. 356.

<sup>56</sup> Lista, *Futurism*, σ. 58.

<sup>57</sup> Berghaus, *Italian Futurist Theatre 1909-1944*, σ. 333.

<sup>58</sup> Στο ίδιο, σ. 336.

<sup>59</sup> Lista, *Futurism*, σ. 59.

<sup>60</sup> Berghaus, *Italian Futurist Theatre 1909-1944*, σ. 346.

1924 δόθηκε άδεια σε φουτουριστές να παρουσιάζουν έργα τους από καιρό σε καιρό, σε επίσημο πλαίσιο, παρά το αρνητικό κλίμα που επικρατούσε γενικά. Για να συμβεί η είσοδος στα άδυτα των κύκλων της υψηλής ιταλικής τέχνης, η ηγεσία των φουτουριστών θα έπρεπε να συμβιβαστεί.<sup>61</sup>

Μετά το Φουτουριστικό Συνέδριο του 1924, ο Marinetti και οι συνεργάτες του ανέλαβαν πολλές προσπάθειες να παρουσιάσουν τους εαυτούς τους ως προάγγελους του φασιστικού κινήματος και ως «αγνή έκφραση της φασιστικής πίστης και ιδεολογίας».<sup>62</sup> Η είσοδος του Marinetti στην Ιταλική Ακαδημία έφερε χλευασμό προς τον ίδιο, τόσο από μέλη του φουτουριστικού κινήματος όσο και από ανθρώπους εκτός αυτού.

Στο πλαίσιο αυτής της προσπάθειας για 'επανόρθωση' που αναφέρθηκε παραπάνω, οι φουτουριστές εισέρχονται στους πολιτιστικούς θεσμούς και δεν καταφέρονται εναντίον τους. Η συμβολή του κινήματος στον εκμοντερνισμό της πολιτιστικής ζωής αναγνωρίζεται δημόσια, όμως αυτό δεν σημαίνει ότι όλες οι πόρτες για τα πολιτιστικά ιδρύματα είναι ανοιχτές.<sup>63</sup>

Κατά τη δεύτερη δεκαετία της ζωής του κινήματος, οι φουτουριστές ανέπτυξαν πρωτότυπες ιδέες μεταξύ των οποίων ήταν το *Θέατρο του Χρώματος*, το *Θέατρο της Έκπληξης*, όπως και το *Απτικό Θέατρο*. Το 1925 οι φουτουριστές παρουσιάζουν ένα προσχέδιο για το *Μαγνητικό Θέατρο*, στο οποίο η έκφραση συντελείται μέσα από φωτισμούς, ήχους, κινούμενους μηχανισμούς και μια περιστρεφόμενη σκηνή.<sup>64</sup>

Πάντως δεν ήταν λίγες οι φορές που οι θεατές δεν είχαν ξεχάσει τις εντάσεις της δεκαετίας του 1910, δημιουργώντας προβλήματα στις φουτουριστικές δράσεις. Μέρος του κοινού των φουτουριστικών παραστάσεων αντιδρούσε με βίαιο τρόπο στους καλλιτέχνες. Έτσι, το πέρασμα από τη φάση της *κρίσης* σε αυτή της *επανόρθωσης* δεν ήταν απλό και γραμμικό, αλλά περιείχε αρκετές εντάσεις.

Η τέταρτη φάση που περιγράφει ο Turner σε σχέση με τη λειτουργία του κοινωνικού δράματος (*social drama*) είναι η *επανεξέταση* ή η *ανεπανεξέταση* ρήξη. Στην περίπτωση του ιταλικού Φουτουρισμού κατά τις δεκαετίες 1930-1940, υπάρχει μια αντιστοίχιση προς τη συγκεκριμένη φάση.

Μέρος του φουτουριστικού κινήματος δυσκολεύεται να δημιουργήσει στα όρια του φασιστικού κράτους και υπό μία έννοια βιώνει μια μη αναστρέψιμη ρήξη με αυτό. Εμφανίζεται η απογοήτευση από τις επαναστάσεις και η στροφή προς το πνευματικό

<sup>61</sup> Στο ίδιο, σ. 337.

<sup>62</sup> Στο ίδιο, σ. 339.

<sup>63</sup> Στο ίδιο, σ. 347.

<sup>64</sup> Lista, *Futurism*, σ. 79.



και θρησκευτικό στοιχείο.<sup>65</sup> Επιπλέον, οι φουτουριστές καλλιτέχνες στρέφονται προς τον *αέρα* (aerial art), ενώ η μηχανή είναι ένα στοιχείο που παραμένει στην προβληματική τους.

Το καθεστώς, θα οδηγήσει τους φουτουριστές στην εξορία, σε αναρχικές τάσεις, στη σιωπή, ενώ μετά το τέλος της δεκαετίας του 1920, πολλοί φουτουριστές συμβιβάζονται με τον Φασισμό.<sup>66</sup> Αυτό δεν σημαίνει πως δεν υπήρχαν αυτόνομες φουτουριστικές φωνές εντός του κινήματος που εναντιώνονταν προς αυτές τις εξελίξεις και προς τον Marinetti, όπως συνέβη με τον Settimelli.<sup>67</sup>

Οι φουτουριστές επικεντρώνονται και στην καθημερινότητα και συμμετέχουν σε μεγάλα γεγονότα της αστικής ζωής, στις διακοπές του λαού, στον χρωματισμό αρμάτων μάχης στις αποχρώσεις του ουράνιου τόξου, στα μονοπάτια της πόλης. Επίσης, οι καλλιτέχνες εμπλέκονται σε: χειροτεχνία, σχέδιο, προπαγάνδα, διαφήμιση όπως και στο σχέδιο επίπλου, το ένδυμα, τις αφίσες, τον οικιακό εξοπλισμό, ελπίζοντας να κάνουν δημοφιλή την αισθητική της Πρωτοπορίας.<sup>68</sup> Τα χρόνια που ακολούθησαν τις δύο πρώτες δεκαετίες, ο ιταλικός Φουτουρισμός αλλάζει και η τέχνη του γίνεται: στη ζωγραφική πιο εικονογραφική, στη μουσική πιο μελωδική, στο θέατρο πιο 'κειμενοκεντρική', ενώ στην ποίηση επιστρέφει στο συντακτικό.<sup>69</sup>

Παράλληλα, ο Φουτουρισμός φαίνεται να ελαχιστοποιεί τις προκλήσεις και σταδιακά να ευθυγραμμίζεται με ό,τι επιτάσσει το καθεστώς, ο Μουσολίνι και οι Γερμανοί σύμμαχοι. Ο Costanzo Ciano, που είχε αντίστοιχη θέση στη φασιστική Ιταλία με αυτή του Goebbels, θα φροντίσει να μελετήσει και να εφαρμόσει το μοντέλο της Ναζιστικής Γερμανίας σε σχέση με τον πολιτιστικό μηχανισμό.<sup>70</sup>

Το φασιστικό καθεστώς αποφασίζει να χρησιμοποιήσει τον Φουτουρισμό ως ένα εργαλείο, αρχικά με την ανακήρυξη του Marinetti ως μέλους της Ιταλικής Ακαδημίας, όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Η διάθεση των φασιστών είναι να υποβιβάσουν το κίνημα δίνοντάς του θέση σε ένα «μουσείο κέρινων ομοιωμάτων» των προ-φασιστικών πρωτοποριών.<sup>71</sup> Έτσι, συντελείται μια *επανένταξη* της δραστηριότητας του κινήματος στην πολιτιστική και κοινωνική ζωή του τόπου, μακριά από τις προκλήσεις και τις ρήξεις του παρελθόντος.

Το φουτουριστικό κίνημα, πράγματι, απολάμβανε για αυτό το διάστημα μια συγκεκριμένη υποστήριξη από το καθεστώς. Η τέχνη με επίκεντρο τη μηχανή δεν ήταν

<sup>65</sup> Berghaus, *Italian Futurist Theatre 1909-1944*, σ. 523.

<sup>66</sup> Lista, *Futurism*, σ. 67.

<sup>67</sup> Berghaus, *Italian Futurist Theatre 1909-1944*, σ. 525.

<sup>68</sup> Lista, *Futurism*, σ. 91.

<sup>69</sup> Berghaus, *Italian Futurist Theatre 1909-1944*, σ. 524.

<sup>70</sup> Στο ίδιο.

<sup>71</sup> Lista, *Futurism*, σ. 93.

πάντα αποδεκτή από τη φασιστική διακυβέρνηση, λόγω των ιδεολογικών ανατροπών που υπαινισσόταν σε προηγούμενες φάσεις του κινήματος. Όμως σε σχέση με την αερο-ζωγραφική (aero-painting) υπήρξε αποδοχή του καθεστώτος και παράλληλα προβλήθηκε στο εξωτερικό ως απόδειξη της ευημερίας της μοντέρνας τέχνης στη φασιστική Ιταλία.<sup>72</sup>

Παράλληλα με τον συμβιβασμό, ο Marinetti παραμένει και τη δεκαετία του 1930, ένα διανοούμενος εκπρόσωπος του ιταλικού Φουτουρισμού, που είναι αντίθετος στις ιδέες του αντισημιτισμού, της λογοκρισίας, του εκφυλισμού της τέχνης και του αντί-μοντερνισμού, παρεμβαίνοντας στον Μουσολίνι υπέρ της εβραϊκής κοινότητας<sup>73</sup> και οργανώνοντας εκδήλωση για την υπεράσπιση της ιταλικής Πρωτοπορίας.<sup>74</sup>

Έτσι, το σχήμα του Turner μας δίνει τη δυνατότητα να εξετάσουμε την έκβαση της δραστηριότητας του κινήματος προς δύο κατευθύνσεις. Ο βρετανός ανθρωπολόγος δεν κάνει λόγο μόνο για επανένταξη αλλά και για οριστικοποίηση της ρήξης με την κοινότητα. Πράγματι, αυτές οι δύο εκδοχές φαίνεται να ισχύουν στην περίπτωση του ιταλικού Φουτουρισμού. Μέρος της δραστηριότητας κινείται αντίρροπα με το καθεστώς, όπως για παράδειγμα συμβαίνει με τον Settimelli, τον Prampolini<sup>75</sup> ή ακόμη και με όψεις της δράσης του ίδιου του Marinetti που μόλις είδαμε.

Όμως από τα μέσα της δεκαετίας του 1920 και ιδιαίτερα τη δεκαετία του 1930, σημαντικό μέρος της δράσης του κινήματος συμβιβάζεται σε αρκετά μεγάλο βαθμό και εντάσσεται στο φασιστικό συγκείμενο. Το σχήμα του Victor Turner επιτρέπει την εξέταση και των δύο εκδοχών ένταξης/οριστικής ρήξης και δίνει ένα πλούτο στην ερμηνεία της δραστηριότητας του κινήματος, αποτρέποντας τη μονοσήμαντη συσχέτισή του με το φασιστικό καθεστώς.

Τέλος, μένοντας λίγο ακόμη στις έννοιες που εισάγει ο Turner σχετικά με την επιτέλεση και τα τελετουργικά, αξίζει να σημειώσουμε ότι οι φουτουριστές μετακινούνται από το μεταιχμιώδες (*liminoid*) στη μεταιχμιακότητα (*liminal*). Στο μεγαλύτερο μέρος της ζωής του κινήματος ο υπάρχον πολιτισμός αμφισβητείται, όπως συμβαίνει και στις δύο καταστάσεις που μόλις αναφέρθηκαν. Από την αρχή της δημιουργίας του κινήματος ως τα μέσα της δεκαετίας του 1920, επικρατεί η μεταιχμιώδης κατάσταση που είναι παιγνιώδης, πιο ανοιχτή στο τυχαίο και πιο πιθανά ανατρεπτική. Στη συνέχεια το κίνημα δεν επιβεβαιώνει, αλλά ούτε και ανατρέπει τη συμβατική δομή και περνά στη μεταιχμιακότητα.

<sup>72</sup> Στο ίδιο, σ. 94.

<sup>73</sup> Berghaus, *Italian Futurist Theatre 1909-1944*, σ. 529.

<sup>74</sup> Lista, *Futurism*, σ. 107.

<sup>75</sup> Berghaus, *Italian Futurist Theatre 1909-1944*, σ. 536.

## Επίλογος

Παραπάνω έγινε μια προσπάθεια να παρουσιαστούν οι διακριτές φάσεις των τελετουργιών διάβασης, του κοινωνικού δράματος και της επιτελεστικής διάστασης, όπως αποτυπώνονται από τους ανθρωπολόγους van Gennep και Turner. Ο στόχος της παρουσίασης ήταν να διαβαστεί ο ιταλικός Φουτουρισμός και η δραστηριότητα που επιτελεί, υπό το πρίσμα της ένταξης/σύγκρουσης με την κοινωνία.

Τα σχήματα που προαναφέρθηκαν και προέρχονται από την Ανθρωπολογία, χαρακτηρίζονται από διαδοχικές φάσεις.<sup>76</sup> Οι διαδικασίες ξεκινούν με τη ρήξη, στη συνέχεια οδηγούμαστε στη δράση, στο περιθώριο ή στη διαχείριση της κρίσης και, τέλος, στην επανένταξη ή και στην επιλογή της οριστικοποίησης της ρήξης στην περίπτωση του Victor Turner. Επιχειρήθηκε μια πρώτη ανάγνωση ενός κοινωνικού και πολιτιστικού φαινομένου, όπως ο Φουτουρισμός. Έγινε αναζήτηση των ιδιαιτεροτήτων του κινήματος στις φάσεις των δύο σχημάτων. Πιο κατάλληλο για την εξέταση της δραστηριότητας των φουτουριστών, θεωρήθηκε το σχήμα που προτείνει ο Victor Turner. Ένα σχήμα που έχει περισσότερα στάδια εξέλιξης και δίνει δύο επιλογές έκβασης: την ένταξη ή την οριστική ρήξη, σε μια κοινωνία που βρίσκεται και η ίδια σε συνταρακτικές αλλαγές, το πρώτο μισό του 20ού αιώνα.

Το σχήμα αυτό δίνει και μια άλλη δυνατότητα: την αναφορά στη σχέση του κινήματος με τον Φασισμό. Δεν εξετάστηκε αυτή η σχέση ευθύγραμμα, αλλά ως συσχέτιση με πολλές απολήξεις και παράλληλες διασυνδέσεις ή ρήξεις. Μέλη του φουτουριστικού κινήματος αμφιταλαντεύτηκαν ή συνδέθηκαν με τον Φασισμό ή ήρθαν σε ρήξη με αυτόν. Αυτές οι επιλογές εξετάζονται ως απόρροια της τελευταίας φάσης του σχήματος του κοινωνικού δράματος.

## ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

- Bell Catherine, *Ritual, Perspectives and Dimensions*, Oxford University Press, Οξφόρδη και Νέα Υόρκη 1997.
- Berghaus Günter, *Italian Futurist Theatre 1909-1944*, Clarendon Press, Οξφόρδη 2004.
- \_\_\_\_\_, *Theatre, Performance and the Historical Avant-garde*, Palgrave Macmillan, Νέα Υόρκη 2005.
- Bowler Anne, «Politics as Art: Italian Futurism and Fascism», *Theory and Society*, τμ. 20, τχ. 6 (Δεκ. 1991), σ. 763-794.
- Calinescu Matei, *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadance, Kitsch, Postmodernism*, Duke University Press, Durham, 1987 [ελληνική έκδοση: Calinescu Matei, *Πέντε Όψεις της Νεωτερικότητας: Μοντερνισμός, Πρωτοπορία, Παρακμή, Κιτς, Μεταμοντερνισμός*, μτφ. Ανδρέας Παππάς, Ανώτατη Σχολή Καλών Τεχνών, Αθήνα

<sup>76</sup> Παρ' όλα αυτά θα είχε ενδιαφέρον και η εξέταση ενός άλλου σχήματος, όπως αυτό που προτείνει ο Schechner για το κοινωνικό δράμα που έχει κυκλική ροή. Σε αυτό το σχήμα οι κοινωνικές και οι αισθητικές διεργασίες βρίσκονται σε κίνηση και αλληλεπίδραση, Schechner, *Performance Theory*, σ. 190.

- 2011].
- Carlson Marvin, *Performance. A Critical Introduction*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 1999 [ελληνική έκδοση: Carlson Marvin, *Performance: μια κριτική εισαγωγή*, μτφ. Ελευθερία Ράπτου, Παπαζήσης, Αθήνα 2014].
- Crosby Joy, «Liminality and the Sacred: Discipline Building and Speaking with the Other», *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, τμ. 5, τχ. 1 (2009), σ. 1-19 [<http://liminalities.net/5-1/sacred.pdf> (12/12/2017).]
- Derrida Jacques, *Limited INC*, Northwestern University Press, Evanston, IL 1988.
- Durkheim Emile, *The Elementary Forms of Religious Life*, μτφ. Karen E. Fields, The Free Press, Νέα Υόρκη 1995.
- Gennep Arnold van, *The Rites of Passage*, μτφ. Monika B. Vizedom και Gabrielle L. Caffee, Routledge και Kegan Paul, Λονδίνο 1965 [ελληνική έκδοση: Gennep Arnold van, *Τελετουργίες διάβασης: Συστηματική μελέτη των τελετών*, μτφ. Θεόδωρος Παραδέλλης, Ηριδανός, Αθήνα 2016].
- Goffman Erving, *Frame Analysis*, Northeastern University Press, Boston 1974.
- Lista Giovanni, *Futurism*, μτφ. Charles Lynn Clark, Universe Books, Νέα Υόρκη 1986.
- \_\_\_\_\_, *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, L'age d'homme, Λωζάνη 1973.
- Μαρινέτι Φίλιππο Τομάσο, *Μανιφέστα του Φουτουρισμού*, μτφ. Βασίλης Μωυσίδης, Αιγόκερως, Αθήνα 1987.
- Ορφανός Προκόπιος, «Καλλιτεχνικές πρωτοπορίες: κοινωνικές και φιλοσοφικές διαστάσεις», διδ. διατριβή, ΕΚΠΑ 2014.
- Olaveson Tim, «Collective Effervescence and Communitas: Processual Models of Ritual and Society in Emile Durkheim and Victor Turner», *Dialectical Anthropology*, τμ. 26, τχ. 2 (2001) σ. 89-124.
- Πεφάνης Γιώργος, «Οι σκηνές της θεωρίας», *Παράβασις: επιστημονικό περιοδικό Τμήματος Θεατρικών Σπουδών Πανεπιστημίου Αθηνών*, τμ. 7, τχ. 1 (2006), σ. 183-207.
- Picasso Pablo, *Σκέψεις για την τέχνη*, μτφ. Αλεξάνδρα Δημητριάδη και Γεράσιμος Ιωαννίδης, Printa, Αθήνα 2002.
- Ρηγοπούλου Πέπη, *Το Σώμα, ικεσία και απειλή*, Πλέθρον, Αθήνα 2003.
- Ρούσολο Λουίτζι, «Η τέχνη των Θορύβων (1913)», μτφ. Κώστας Σπηλιώτης, *Alloglotta*, τχ. 1, (2009).
- Schechner Richard, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985.
- \_\_\_\_\_, «The five avant gardes or... or none?, στο: Michael Huxley και Noel Witts (επιμ.), *The Twentieth-Century Performance Reader*, Routledge, Λονδίνο και Νέα Υόρκη 2002, σ. 342-358.
- \_\_\_\_\_, «Performance and the Social Sciences», *The Drama Review*, τμ. 17 (1973), σ. 5-36.
- \_\_\_\_\_, *Performance Studies*, Routledge, Νέα Υόρκη και Λονδίνο 2006.
- \_\_\_\_\_, *Performance Theory*, Routledge, New York and London, 1988 [ελληνική έκδοση: Schechner Richard, *Θεωρία της επιτέλεσης*, μτφ. Νάνσυ Κουβαράκου, Τελέθριον, Αθήνα 2011].
- Τίσονταλ Καρολίν και Άντζελο Μποτσόλα, *Φουτουρισμός*, μτφ. Δημοσθένης Κούρτοβικ, Υποδομή, Αθήνα 1984.
- Turner Victor, *From Ritual to Theatre, the Human Seriouness of Play*, PAJ Publications, Νέα Υόρκη 1982 [ελληνική έκδοση: Turner Victor, *Από την τελετουργία στο θέατρο: η ανθρώπινη βαρύτητα του παιχνιδιού*, μτφ. Φώτης Τερζάκης, Ηριδανός, Αθήνα 2015].
- \_\_\_\_\_, *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*, Cornell University Press, Ithaca, Νέα Υόρκη 1966.